

LA FENOMENOLOGÍA MUSICAL

Octav Calleya
Director de orquesta

Resumen

La Fenomenología Musical, por lo general, todavía resulta ser una materia desconocida y poco explorada, ya que, desgraciadamente, de unos años atrás, no se ha aportado nada concreto y de impacto con respecto al estudio y desarrollo de la propia disciplina. Por eso, gran parte de mi propia investigación personal se ha enfocado en continuar con los avances de aquella, buscando afirmaciones concretas que, en primera instancia, son únicas y están siendo registradas para que la progresión de la materia siga en curso. Ejemplo de ello es la propia definición fenomenológica de la misma música, con sus cuatro conceptos, estando aquella, a su vez, ligada a la conciencia humana. Asimismo, desde el novedoso punto de vista fenomenológico, esta vinculación también se implementa en uno de los esbozados conceptos, como puede ser el del tempo, que resulta ser quizás el de mayor ponderación e importancia, y que siempre se manifiesta en base al pulso. Haciendo alusión al citado tempo, aquella circunstancia se puede aplicar de manera concreta y evidente en piezas como *El clave bien temperado* de Bach, o hasta en obras en las que son imprescindibles la batuta del director, debido al aumento de la masa sonora orquestal, como puede ocurrir en *Bolero* de Ravel. En otro orden de cosas, en este artículo también se muestra una somera remembranza de otros conceptos y singularidades de la Fenomenología. De forma paralela, se incluye un cuadro fenomenológico y una bibliografía esencial para la materia que tratamos en español, francés, inglés, alemán e italiano.

Palabras clave: Fenomenología Musical, tempo, pulso, tensión, conciencia.

Abstract

Musical Phenomenology, in general, turns out to be an unknown subject. Unfortunately, from a few years ago, almost nobody has contributed anything concrete about the study and development of the discipline itself. For this reason, a large part of my personal research has focused on continuing with its advances, looking for concrete affirmations that, in the first instance, are unique and are being registered so that the progression of the matter continues alive. An example of this is the very phenomenological definition of music itself, with its four concepts, being this, in turn, linked to human consciousness. Likewise, from the phenomenological point of view, this link is also implemented in one of the outlined concepts, such as tempo, which turns out to be perhaps the most weighted and important, and which is always manifested based on the pulse. In this sense, and alluding to the tempo, that circumstance can be applied in a concrete and evident way from pieces such as Bach's *Well-Tempered Clavier*, even in works in which the conductor's baton is essential due to the increase in the orchestral sound mass, as can occur in Ravel's *Bolero*. In another order of things, this article also shows a brief remembrance of other singularities of the Phenomenology. In parallel, it includes a phenomenological table and an essential bibliography for the matter we are dealing with in Spanish, French, English, German and Italian.

Keywords: Musical Phenomenology, tempo, pulse, strain, awareness.

Recepción: 29-3-2023

Aceptación: 30-5-2023

INTRODUCCIÓN

Lo que en la actualidad conocemos como Fenomenología Musical es una disciplina que ideó y comenzó a desarrollar el importante y magistral director rumano Sergiu Celibidache (1912-1996). Este maestro durante su estancia en Berlín, además de ahondar en todo lo relacionado con el pensamiento analítico musical, anexo a su investigación e instrucción en el arte de la Dirección y de la Composición, profundizó en otros campos como la Filosofía o las Matemáticas. Estas últimas investigaciones las trasladó a la música, postulando y trasvasando las bases fundamentales de la fenomenología filosófica de Brentano y Husserl. Por lo que, en estos inicios, el estudio del fenómeno musical primario comenzó a partir del propio sonido, pasando, más tarde, por absolutamente todas las combinaciones posibles en música de todos los géneros, relacionados directamente con el efecto que producen en la conciencia humana. En otras palabras, las dos facetas de la Fenomenología Musical se pueden acotar en todo lo relacionado con el sonido y con el oído humano.

Hay que decir que, desde un principio, el sistema analítico de la Fenomenología, que tiene como base las habituales formas musicales, se alzó e inspiró a partir de otros métodos anteriores, como los de Herman von Helmholtz, Wilhelm Wundt, Franz Brentano, Carl Stumpf, Edmund Husserl, Ernst Ansermet o Heinrich Schenker (1868-1935). Este último autor escribió sus teorías y las plasmó en algunas publicaciones, implementándolas concretamente sobre obras compuestas para piano y orquesta, como por ejemplo, algunas sonatas y sinfonías de Beethoven, entre otras. Igualmente, muchos discípulos de Schenker continuaron la misma labor metodológica de su maestro, como por ejemplo hizo Felix Salzer. Hoy en día, por el valor indiscutible que presenta el sistema schenkeriano, se ha implantado como asignatura de estudio obligatorio en muchas universidades de Alemania, Inglaterra, Estados Unidos, Italia, por supuesto Austria y, así, hasta Rumanía. En España la publicación más conocida sobre la metodología de aquel autor, por haber sido traducida al castellano, es la obra *Introducción al Análisis Schenkeriano*, de Allen Forte y Steven E. Gilbert.

Podríamos decir que el análisis schenkeriano reduce el análisis musical de una composición a través de tres planos, llegándose así hasta la mínima esencia armónica

necesaria y evidente para delimitar las grandes partes de una obra. A este respecto, lo que propone la Fenomenología es ir más allá de lo que el método de Schenker establece. Y es que, desde el planteamiento fenomenológico, no solo se induce a la vinculación entre aquellas grandes partes de la obra, sino que el estudio de la misma llega hasta las más mínimas relaciones internas (como el intervalo), se indaga sobre el grado permanente de tensión existente y, por supuesto, siempre se coteja sobre el efecto directo de la música en nuestra conciencia. Esto se realiza a través de conceptos absolutamente nuevos, entendidos desde la propia definición de la música.

LA MÚSICA SEGÚN LA FENOMENOLOGÍA

La Fenomenología Musical tiene como base fundamental «lo vivido». En otras palabras, su estudio solo y únicamente se inicia al momento que comienza la emisión de los sonidos y, por ende, su percepción desde lo simplemente auditivo hasta lo transcendental e indefinible. Esta acción se conoce en terminología alemana como *erlebnis*, o *live experience* en inglés. Pero este aspecto fundamental, de hecho, excluyente, resulta imprescindible sin el aspecto mental, concreto y analítico. Esta acción produce necesariamente una contradicción evidente, llegándose hasta cuestiones totalmente opuestas, si es que no son de antemano bien explicadas, tratando, de manera especial, desde qué contexto provienen (al final se darán algunos ejemplos muy evidentes sobre este asunto).

Si preguntamos a cualquier persona sobre qué cree que es la música, tendríamos apreciaciones y definiciones siempre diferentes, nunca iguales. Desde aquella como que es «algo que alienta agradablemente al oído» hasta, por ejemplo, otra general como que se trata de «un cúmulo de sensaciones únicas del alma» y, así, infinitas descripciones. Seguro que en cada una de ellas existe algo de verdad y de la propia esencia de la música. Pero, de manera paulatina, buscando una definición lo más adecuada posible, tanto desde el punto de vista científico como desde el orbe de las sensaciones humanas producidas por la misma música, los especialistas en la materia también han teorizado multitud de interpretaciones bastante acertadas, pero que nunca han llegado a expresar completamente la esencia básica de este único y grandioso arte. Quizás, solo desde el prisma de la Fenomenología Musical se ha podido llegar a la

mejor definición que consiga reflejar que se está a la altura de lo que es la música, tanto en lo relacionado con sus verdaderos componentes, como con su vinculación directa con el receptor humano; esta definición sería la siguiente: *la música es una masa sonora en movimiento, articulada, polarizada y relacionada directamente con la conciencia humana*. Nunca antes se había llegado a una idea conceptual tan desarrollada y es de desear que, a través de la Fenomenología Musical, esta definición pueda conformar un todo y quede para siempre, hasta que probablemente llegue otra de un nivel más avanzado y que, quizás, se pueda considerar hasta casi «cósmica».

Como se puede observar, la definición dada contiene cuatro conceptos que están directamente ligados al ser humano. A continuación, vamos a explicar brevemente esta tesis. En un inicio, observamos los dos pilares básicos que pertenecen, por un lado al sonido, siendo este el primer ítem dentro de la propia descripción, y la conciencia humana, en segundo lugar.

EL SONIDO

A colación del sonido, como primer aspecto sustancial, se incluyen aquellos cuatro conceptos que, por orden de aparición en la anterior definición, son: la masa sonora, el movimiento, la articulación y la polarización. Trataremos estos asuntos en los siguientes puntos.

La masa sonora

Se constituye desde el primer sonido que se produce hasta toda la verticalidad sonora de sus propios armónicos. Si para un solo sonido ya se conocen sus ya citados inherentes armónicos (que constituyen, por lo tanto, su masa sonora), podemos suponer todo el cúmulo de estos que se conforman en un solo acorde (simultáneos en su verticalidad o compuestos por cuatro o cinco sonidos), ampliándose todo sobremanera en una distribución instrumental orquestal. Por lo que es evidente la enorme masa sonora resultante de un acorde, indiferentemente de si se está ejecutado *piano* o *forte*; concurriendo este abundante volumen también, de manera clara, en una escritura composicional permanentemente, entre otros muchos ejemplos. Elegiremos

un modelo concreto sobre la masa sonora que resulta muy evidente: el que se muestra en los primeros compases de *Bolero* de Ravel, comparando estos con los últimos cuarenta o cincuenta compases de la misma partitura. Sin necesidad de tener un gran conocimiento musical, resulta obvio que la verticalidad o acumulación sonora es inmensamente mayor a mediados y al final de la obra que al principio. Es decir, la masa sonora tiene tanto peso en aquellos pasajes que evidentemente influirá definitivamente en el movimiento correspondiente de la propia música. Igualmente, la reseñada masa sonora es cuantificable en un instrumento solo, sea cual sea este.

El movimiento

El movimiento de cualquier masa sonora es el segundo concepto que aparece en la definición que antes expusimos. Se ha de tener claro que toda música se desarrolla en base al tiempo, por lo que, en él se mueve su propia masa sonora que está, obviamente, en permanente cambio. Esta última aseveración resultará lógica, ya que el movimiento está regido en sus bases por las leyes físicas que, en la acción musical, adquiere adaptaciones según el material que la compone, principalmente, los armónicos de las fuentes que producen los sonidos. Cualquier movimiento está representado por el ritmo, siendo todas sus variantes infinitas. Asimismo, las adaptaciones de aquellas son también ilimitadas en sus fórmulas necesarias, desde el inicio hasta el fin de una entidad musical.

La articulación

Como resultará natural, el movimiento de una masa sonora no puede ser caótico ni casual, sino que ha de estar estructurado de una forma u organizado de otra. En este sentido, desde el punto de visto del propio creador, y a partir de los términos fenomenológicos más adecuados, esa masa sonora está articulada desde sus pequeñas partes o células (semifrases, frases, temas, etc.) hasta las mayores superficies que la componen, representadas por una forma musical global.

La polarización

En esta evolución que tratamos, esa misma masa sonora ya citada estará también polarizada. Es decir, desde su comienzo, cada parte de la obra se encuentra enfocada hacia la siguiente, de manera concatenada. Esta acción ocurre también en los elementos primarios de la partitura, en sus grandes partes y en el final.

LA CONCIENCIA HUMANA

El segundo pilar básico en la definición fenomenológica de la música es la conciencia humana, desde la perceptiva y auditiva sensación básica del oír, hasta el más profundo y transcendental pensamiento provocado por el sonido: ahí donde nada se puede traducir en palabras. Resulta incuantificables y heterogéneas las indefinibles sensaciones producidas por la música, desde las más primarias hasta las más cósmicas, todo ello con una gran característica: todo en música es una vivencia instantánea. De hecho, no hay que olvidar que esta experiencia efímera es provocada por todo lo que la música emplea para manifestarse: desde un simple sonido o silencio, hasta todas las infinitas combinaciones verticales y horizontales que han existido, existen y existirán desde siempre. Por lo que desde lo más general, hasta la propia individualidad de un simple oyente (que siempre resultará una experiencia única e inigualable en cada ser), sin olvidar el proceso que se provoca desde la básica conciencia sonora hasta la espiritualidad y lo transcendental, la música llega a la conciencia humana de manera directa. Por lo que puede resultar evidente que todo este pilar creado desde la música es objeto de estudio de parte de disciplinas como la acústica, psicología, filosofía, antropología, entre otras.

CELIBIDACHE Y LA FENOMENOLOGÍA

A diferencia de Schenker, Sergiu Celibidache escribió muy poco a colación de la disciplina que exponemos, y esto fue por varias razones. Por un lado, al ser un director extraordinariamente activo hasta su muerte, no pudo disponer del tiempo necesario para dedicarse a aquello. Por otro lado, el maestro consideraba que a veces era imposible transformar en palabras no solo la música en sí, sino también todas sus

profundas teorías. Eso sí, Celibidache puso en práctica en cada una de sus ejecuciones durante cuarenta y dos años, de manera completa, sus conceptos al respecto, reconociéndose sin la más mínima duda, que estaba a un altísimo nivel como director. Asimismo, impartió sus teorías en multitud de cursos por todo el mundo, desde Alemania, Italia, Francia, o en el conocido «Curtis Institute» en EE. UU., etc., además de otorgar centenares de entrevistas de todo tipo. Como autor directo sobre la Fenomenología, Celibidache tan solo dejó como legado un pequeño libro, que no es más que la transcripción de una conferencia de una hora dada por él mismo, a la que se le adjuntó una tardía recopilación de sus apuntes (véase esta publicación en la bibliografía final recomendada). Por el poco volumen documental que se atesora del maestro rumano con respecto a la Fenomenología, se podría suponer que existe el peligro de no entenderse bien todas sus tesis. Por suerte, muchos musicólogos y, sobre todo, una gran cantidad de sus discípulos, han recopilado y difundido de manera eficiente todas sus enseñanzas. Por eso, tanto el cuadro final que se adjunta en este ensayo como sus definiciones expuestas anteriormente, son el resultado de años de estudio y síntesis realizados desde la única cátedra instituida en España que ahondaba en la Fenomenología y que dirigí, además de la divulgación en otros tantos cursos en diferentes países. La mayoría de los libros dedicados a este músico único están publicados por «La Fundación Sergiu Celibidache» de Múnich (Alemania).

OTROS CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA FENOMENOLOGÍA

Al igual que la definición fenomenológica de la música hay otros conceptos en principio conocidos, pero nunca definidos y desarrollados desde el nuevo punto de vista que aquí se plantea. Se trata, por ejemplo, de aspectos como la tensión-intensidad, simultaneidad-temporalidad, o repetición, entre otras. Igualmente, hay que tomar en consideración otros ítems que podríamos tildar de «secundarios» y que contribuyen de manera directa al desarrollo del campo de estudio de la Fenomenología Musical. Estos serían la acústica, los elementos que son propios de la sensibilidad emocional, así como el estado emotivo o el recuerdo que provoca usualmente una obra ya escuchada, es decir, aspectos que dependen del pasado. Todas estas circunstancias pueden influir de manera no positiva en la vivencia única e instantánea del elemento sonoro (*erlebnis*), ya

señalada antes; tanto en una simple melodía como en una compleja obra pianística de Beethoven, Liszt, u otros autores, así como en una partitura orquestal de Richard Strauss o Gustav Mahler.

Pero, de todos los conceptos indicados fuera de la ya citada definición fenomenológica de la música, el más importante e influyente es el tiempo. En pocas palabras, este es el resultado de la relación entre el movimiento horizontal y la presión vertical de cada momento. Asimismo, la base de poder establecer el tempo justo en un texto musical es lo que llamamos pulso, que representa la unidad que caracteriza cualquier movimiento. El pulso no es caótico ni en la naturaleza ni en ninguna otra de sus manifestaciones, como por ejemplo, en la música.

En la actualidad, se disfruta de todo tipo de indicaciones y medios para concretar y acertar con el tempo justo: términos italianos y alemanes muy precisos o notaciones metronómicas, entre otras. Pero, muchos años antes, el propio Bach no escribía nada pormenorizado con respecto al tempo justo, aunque sí pedía a sus músicos que si no lo conocían, dejaran de tocar la obra. El ejemplo más claro al respecto es *El clave bien temperado*, obra en la que, sin existir ni la más mínima indicación metronómica, cualquier ejecutante debería acertar el tempo justo. Pero, ¿cómo lo puede hacer sin llegar a la esencia del movimiento a través del ritmo escrito, correspondiente a una auténtica expresión intrínseca, si no es a través del pulso? Establecer el pulso correcto es siempre la clave para poder solo después relacionarlo de manera orientativa con las indicaciones tradicionales o, inclusive, con el metrónomo. Desgraciadamente, después de comprobar grabaciones con tantas versiones de aquella música, el pulso no solo se puede considerar como algo diferente, sino también como una herramienta inclusiva contrastante. Y es que, precisamente, este criterio de pulso-tempo es el único que nos puede orientar bien al desarrollo musical global. Pero, parece ser que en ocasiones este aspecto no es del todo bien conocido.

En apoyo a este criterio, hay también una simple y clara verdad: cualquier creación fue concebida y escrita por su autor solo en una forma, y no en varias o diferentes a aquella. Las pequeñas variaciones son normales, debido a muchas razones, como por ejemplo, el espacio acústico, las posibilidades técnicas, los estados anímicos,

entre otros. Pero nunca pueden alejarse del pensamiento inicial del autor y, precisamente, en este aspecto, el tempo justo es el elemento prioritario que debe asegurar las intenciones y el sentir de un compositor. Concretamente, en principio se debe establecer el pulso correcto, luego relacionarlo directamente con la palabra indicada (Haydn, Mozart, Beethoven siempre han sido grandes genios en este sentido) y, más tarde, inclusive con las indicaciones metronómicas orientativas. En este sentido, estas últimas parecen estar indicadas de manera equivocada en algunas ocasiones, como se puede comprobar en diversos estudios. En este aspecto, resulta ser de gran importancia el hecho de no olvidar nunca el carácter expresivo de muchas de las palabras que indican el tiempo, pero que, simultáneamente, reflejan el carácter del movimiento. Es necesario no olvidar nunca esta circunstancia.

Junto a lo expuesto, resulta extremadamente importante la Fenomenología Estructural, es decir, la relación global de todas las partes de una obra entre sí. Este criterio es igual de aplicable a las más pequeñas articulaciones de la propia partitura. A este respecto, lo más plausible son las relaciones de tensión y relajación entre las partes, de tal forma que se puedan ordenar claramente las culminaciones, tanto el clímax como el punto de mínima tensión. Este concepto que se ha de reflejar en la ejecución, entendida esta como la acción en la que se presenta la verdadera estructura de la obra, no se consideraba antes como tal, ni en el análisis schenkeriano ni en el simple recorrido de las formas musicales. Por eso, la Fenomenología tiene como meta definitiva, siempre representado en la práctica interpretativa, aquello de realizar correctamente las acumulaciones de tensión y la graduación de los puntos culminantes, desde el clímax hasta el final de la pieza. Es cierto que este apasionante trabajo analítico es muy complejo, pero, quizás, para cualquier intérprete, puede ser el más completo para conseguir una ejecución ponderada y rica.

Finalmente, y como síntesis suprema del recorrido fenomenológico, se ha de tener muy en cuenta el concepto que nos hace entender que en el inicio está el fin, idea muy vinculada a la filosofía Zen, y que es aplicada a la interpretación musical. Puede resultar evidente el comprender la relación global del pensamiento completo que debe tener cualquier intérprete antes de proceder a una ejecución musical, para tratar de adquirir con la mayor veracidad posible la ejecución adecuada; de esta manera, se puede

llegar a realizar y transmitir lo que el autor dejó patente en su propia creación. Por lo que, hoy en día, es necesario tener un conocimiento completo y profundo de los criterios de la Fenomenología Musical, ya que nos llevará a una interpretación con garantías. Si esto no es así, es posible que se caiga en la simple ejecución de las notas del pentagrama. Lamentablemente, esta última realidad aún existe de manera habitual.

A partir de lo hasta aquí expuesto, podemos llegar a formularnos una pregunta que, en primera instancia, puede parecer simple, pero que siempre está presente y es necesaria: ¿cómo hacemos Fenomenología en la práctica musical? Para ello, hemos de recurrir a los ejemplos más simples y concretos, que se pueden tomar de conocidos fragmentos de piezas de Bach, Beethoven, Mozart o Ravel. Pero, de manera inicial, como prototipo básico, simple o paradigmático, podemos acudir a la consulta de una típica cadencia resolutoria dominante-tónica. Cualquier músico la interpretaría, como es natural, en un solo sentido: de más a menos. Por lo que, desde el punto de vista más orgánico, se puede aseverar que esta práctica tan evidente es, en el fondo, la más simple relación fenomenológica que aquí exponemos.

De Bach, sería suficiente cotejar solo los primeros cuatro compases del primer «Preludio en Do mayor» de *El clave bien temperado*: aunque el acorde inicial es idéntico al del cuarto compás, cualquier músico sensible debe darse cuenta de que no son lo mismo ¿Por qué? Pues, concretamente, por la diferencia de la procedencia de cada uno de ellos: el del compás cuarto proviene de la tensión acumulada entre el segundo y tercer compás, cosa que no existe en el primero. Interpretar esta diferencia en la práctica (I-II-V-I) es la clave para entender la relación existente desde el punto de vista fenomenológico, atendiendo a lo armónico, y que, idénticamente, como mínimo, hay que realizar en cualquier otro lugar de cualquier pieza que se ejecute, sea igual de simple o no. No obstante, hay que aclarar que realizar esta labor dentro de la escritura de 16 notas por cada acorde no resultará fácil, pero es obligatorio pensarlo y hacerlo.

En Beethoven, tomaremos como ejemplo los compases 225 y 227 del último movimiento de la *Sinfonía Pastoral*. Aunque el autor escribe fortísimo en el primero de ellos (225), esto debe hacerse de facto en el segundo (227), ya que es en él donde el acorde con séptima posee más tensión, en comparación con el anterior. Esta acción y

estudio estaría basado en la concepción y corriente fenomenológica, que también observa la relación intrínseca entre los dos acordes indicados.

Otro ejemplo extraordinario en Beethoven, en el que también se representaría una escritura simple, es el tema del movimiento final de la *Heroica* (incluyéndose los compases 12-13 y 14-15). Aunque se trata solo de las dos mismas notas (tónica y dominante) la relación no va a ser igual: no tiene el mismo grado de tensión una quinta ascendente (mib-sib) que la cuarta ascendente resolutive (sib-mib), aunque sean las mismas notas. Pero, a primera vista, en este simple ejemplo, lo importante es entender esa relación y, sobre todo, realizarla de manera práctica, indiferentemente al matiz escrito. Esta acción también se entendería como interpretar la obra desde el punto de vista fenomenológico.

Y todavía es más reducido el ejemplo del inicio de la *Sinfonía N°104* de Haydn: en el *tutti* orquestal al unísono no se debería tocar igual la quinta ascendente que la descendente, a pesar de poseer las mismas notas (re-la). Para su ejecución, desde el orbe fenomenológico, hay que ser consciente de ello, aparte de cualquier intuición natural por la simplicidad del caso. Otro ejemplo de un material simple y claro serían los compases 6 y 7 del «Menuet» de la *Pequeña Serenata Nocturna*, de Mozart. Este breve pasaje puede ser mal interpretado por causa del compás de 3 por 4, en vez del que resultaría evidente. Esta acción también estaría relacionada con el pensamiento y actuación de la manera fenomenológica.

Y qué decir si implementamos las directrices fenomenológicas en un cambio extremo con respecto a la orquestación; es decir, si estudiamos y entendemos desde la fenomenología una mayor masa musical o, lo que es lo mismo, pasar de un mínimo musical a una enorme verticalidad. Esto, determinaría incluso el cambio de pulso y, consecuentemente, la figura del director sería imprescindible. Aunque en la partitura no se incluyan las indicaciones fenomenológicas, el propio director ha de tenerlas en cuenta. A modo de ejemplo, y continuando con las prácticas fenomenológicas, se adjunta un extracto del famoso *Bolero* de Ravel.

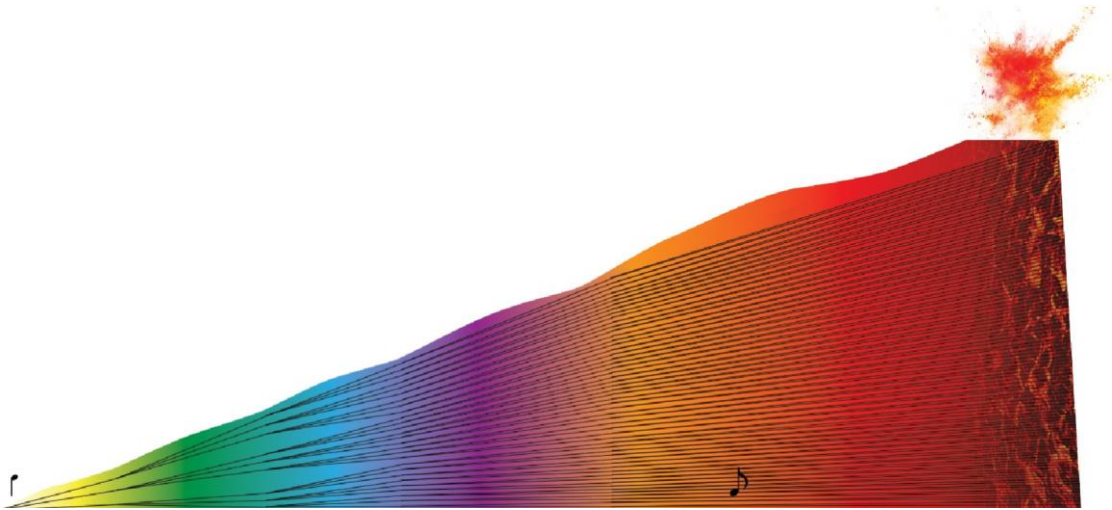


Imagen 1. Reproducción de la masa sonora de *Bolero* de Ravel.

En este estudio se han incluido algunos ejemplos mínimos de la disciplina que se trata, pero, lo recomendable, sería tener en cuenta el pensamiento de la Fenomenología de manera permanente en cualquier ejecución, tanto si es una pequeña o gran masa sonora, al igual que en las grandes parte formales o pequeñas frases.

ConductingART^{As.} O. Calleya
FENOMENOLOGIA MUSICAL

Introducción					Nuevos Conceptos					Fenomen. de la conciencia humana			Fenomen. de la Dirección Orquestal				
Antecedentes		Bases musicales			La música	Tempo	Horizontalidad	Verticalidad	Fenomen. Estructural	Otros	Relación M-C	Triángulo dorado	Interpretación	Orquesta	Técnica Directorial	El Código	
Aspectos históricos	Husserl	Definición	Armonía	Contrapunto	Schopenhauer	Six 4 conceptos (definición)	Pulsos Indicaciones Metronomo Bach	Articulaciones Melos Fraseo	Armonicos Masa sonora PCPM Climax	Forma Estructura PCPM Climax	Simultaneidad Temporalidad Tij Repeticiones Etc.	Reconocidad	▲	Acústica Etc.	Características Ensayo Concierto	Técnica única Características Espazo = unidery golpe proporcional	Síntesis fenomen.
"MUSIK IST WERDEN" - "EN EL INICIO ESTA EL FIN"																	

©copyright 2013 Octav Calleya

Imagen 2. Cuadro de la Fenomenología Musical.

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

ANSERMET, Ernest. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*.

París: Robert Laffont, 2000.

BROHM, Jean Marie. «Phenomenologie de la musique». Entrevista en *Laetitia Petit*.

CALLEYA, Octav. *Compendio de dirección y fenomenología musical* (próxima publicación).

CARRILLO SEDEÑO, Mariló. *Mentor y discípulo*. Málaga: Fundación Unicaja, 2023.

CELIBIDACHE, Sergiu. *Fenomenología de la música: una presentación*. Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales, 2017.

CELIBIDACHE, Sergiu. *La musique n'est rien: textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*. Arlés: Actes Sud Editions, 2012.

DRABKIN, William & ROTHGEB, John. *Schenker: The masterwork in Music*. Cambridge: Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, 1996.

FORTE, Allen & GILBERT, Steven E. *Análisis musical: introducción al análisis schenkeriano*. Cornellá: Idea Books, 2002.

WEILER, Klaus. *Celibidache: Musiker und Philosoph*. F. Schneekluth, 1993.